

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 883.3.035.2

Дмитро Наливайко
(Київ)

УКРАЇНСЬКІ НЕОКЛАСИКИ І КЛАСИЦИЗМ

Чи були українські неокласики класицистами? На це питання, яке постало ледве не водночас з появою самого українського неокласицизму, давалися різні відповіді — від категоричних заперечень до однозначних стверджень. Перше з цих полярних суджень висловив Ю. Шерех (Шевельов) у статті під промовистою назвою “Легенда про український неокласицизм”, де заперечується існування не тільки подібної течії, а й групи митців, зближених спільними естетико-художніми інтенціями. “Гроно п’ятірне”, — резюмується в цій статті, — не стало єдиною монолітною, консолідованою школою, лишившись тільки гуртком приятелів, з’єднаних видатною індивідуальністю свого метра”.¹

Протилежний підхід найпослідовніше відбитий у статті В. Державина “Поезія Миколи Зерова і український класицизм”, автор якої вбачає в українському неокласицизмі класицистичну школу (течію) з досить визначеною художньою парадигмою. Щоправда, ця парадигма не була теоретично розроблена та означена, але не тому, що сама течія була естетично аморфною, позбавленою структурного ядра. Як слушно наголосив дослідник, причини тут суто позалітературні: вони в тому, що творчість неокласиків розвивалася за умов тоталітарної “пролетарської диктатури”, які змушували вдаватися до маскування її сутності, в тому числі й естетичної, до специфічного “самозречення”. «Вже на початку 20-х рр., — пише Державин, — було цілком ясно, що виступати в пресі з розгорнутою класицистичною програмою значило б — відразу позбавити себе можливості друкуватися (не кажучи вже про еventуальні репресії іншого порядку). Доводилося або прикрашатися “революційною” та “пролетарською” фразеологією, ..., або ж вельми обережно лавірувати, не поступаючись у принципових питаннях, проте й не провокуючи червону бестію ніякими деклараціями чи гаслами, крім нейтральних культурно-освітніх загальників».²

Між названими полюсами — досить широкий спектр поглядів на український неокласицизм, які тією чи тією мірою тяжіють до одного з них. Та при всьому тому доводиться констатувати, що поставлене питання все ще лишається недостатньо з’ясованим, передусім в теоретич-

ному й культурологічному аспектах, що й породжує багато розбіжностей в підходах, плутанини й непорозуміннь. Причому стосується це не тільки українського неокласицизму, об’єктивне вивчення якого в радянському літературознавстві практично було неможливе, а й класицизму як естетико-художнього феномену, типу художнього мислення і творчості. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на тому, що є безпосереднім предметом цієї статті, на питаннях генетичної пов’язаності й типологічних співвідношень українського неокласицизму з класицизмом — феноменом європейської художньої культури з майже необмеженим часово-просторовим діапазоном у цій культурі. Власне, зіставлялися явища недостатньо з’ясовані, без надійних теоретичних моделей.

Особливо дається взнаки те, що за класицизм як вихідну базу суджень про “класицистичність” наших неокласиків береться класицизм XVII ст., епохи абсолютних монархій, власне його нормативна модель, блискуче викладена в “Поетичному мистецтві” Н. Буало. Думається, що Ю. Шерех не прийшов би до категоричного заперечення класицистичності наших неокласиків, якби не підходив до них з мірками, що йдуть від Буало. Але ж класицизм аж ніяк не зводиться до художньої системи, викладеної останнім у карбованих віршах. Це лише одна з його модифікацій, одна з багатьох класицистичних течій, що їх знає історія європейської художньої культури.

Слід сказати, тривалий час таке розуміння класицизму було домінуючим у науці, в ньому бачили один із художніх напрямів, що історично змінювалися, виступаючи напрямками певних епох (класицизм — сентименталізм — романтизм — реалізм — натуралізм — символізм). Але водночас дослідники античної літератури вказували на пізньоантичний класицизм, грецький і римський. Наприклад, І. Тронський характеризував “Енеїду” Вергілія як “найзначнішу пам’ятку римського класицизму часу Августа”, а “Послання до Пісонів” (“Науку поезії”) Горация справедливо кваліфікував як першу класицистичну поетику, що послужила основою для численних класицистичних поетик нового часу, в тому числі й Буало.³ Відомий німецький вчений Е. Р. Курціус у пізньоантичній літературі виді-

ляв дві основні течії, що протистояли одна одній — “античний класицизм” і “античний маньєризм”, і це протистояння, на його думку, визначало стильовий рельєф цієї літератури.⁴

В постантичній Європі теж маємо численні й розмаїті прояви класицизму в найширшому діапазоні — від середньовіччя до ХХ ст. Назву найзначніші з них: це і ренесансний класицизм, який є фундаментальним напрямом мистецтва й літератури епохи Відродження, і згадуваний вже класицизм епохи абсолютних монархій, і просвітницький класицизм ХVІІІ ст., за яким у сучасній західній науці закріпилася назва “неокласицизм”,⁵ і різноманітні неокласицистичні течії й тенденції в різних європейських літературах ХХ ст., до яких належить і український неокласицизм.

Їх пов’язує і включає в певний континуум передусім те, що вони походять із давньогрецької класики, із витворених нею естетичного світогляду й ідеалу, з притаманних їй чуття і розуміння форми, що лежить в основі парадигми художнього мислення і творчості. Про це треба сказати дещо докладніше, оскільки естетичний світогляд Зерова та його друзів зорієнтований зрештою на давньогрецьку класику — як безпосередньо, так і за посередництвом класицизмів пізніших епох.

Давніми греками в класичну пору їхньої культури була витворена напрочуд цілісна система естетичних понять та уявлень, особливий внутрішньо завершений тип художнього мислення. Їм притаманний специфічний раціоналізм, що засновується на взаємопроникненні епістемологічного й естетичного первнів, і такі організуючі структурні принципи творчості, як єдність, впорядкованість та співмірність складників. “У давніх греків божественний розум є принципом, який служить розумною мірою всіх речей і який водночас споріднений з людським розумом; цей принцип відкриває можливість пізнання космосу в його розумності, в його логічному, математичному, гармонійному, іманентно цілеспрямованому змісті”.⁶ Подібно до божественного розуму в космосі, розум у мистецтві елінів класичної пори, в їхньому світі образів і композицій (при всій їхній пластичності та насиченості матеріально-чуттєвим змістом) виступає організуючим первнем і впорядковуючим принципом.

З цим превалюванням в елінівському художньому мисленні раціонального первня над інтуїтивно-ірраціональним пов’язані й такі його фундаментальні риси, як чітке розмежування суб’єкта й об’єкта, дистанційована репрезентація зображуваного, що виступає водночас предметом пізнання та естетичного споглядання, а також цілісність і завершеність форми, що ніби зупиняє струмуючий потік буття, надає його образам закінченості й усталеності.

І ще один суттєвий момент. Естетика античної класики базувалася на чуттєвому сприйнят-

ті світу — в тому розумінні, що уявляла прекрасне лише в реальному бутті тіл, предметів, явищ, отже, кінечним, замкненим, окресленим; не випадково античністю так важко освоювалося поняття безкінечного. Краса для античної класики була красою тілесною, пластичною, а твори мистецтва мислилися речовиною, в матеріально-предметному ряду, як рівноправні члени космосу. Інше розуміння краси як субстанційно ідеальної (у філософському значенні слова) і трансцендентної, як еманції божественного начала, що проймає все суще і водночас залишається чимось безкінечним і недосяжним, прокладає собі шлях у пізній античності, разом з поширенням християнства.

Притаманне класичній Греції естетичне світосприйняття і пов’язане з ним чуття та розуміння форми дістало свого завершеного вираження в “Поетиці” Арістотеля, яка є вихідною теоретичною основою для всіх класицистичних доктрин. За Арістотелем, “головні форми прекрасного, це — порядок у просторі, розмірність і визначеність”, а “краса полягає у величині й порядку”⁷. Тут, з усією виразністю проявляється властивий давнім грекам взаємозв’язок художньої творчості та раціонального знання. Тими самими рисами позначені чуття і розуміння форми, сформульовані Арістотелем. Особливого значення надається цілісності й концентричності твору, впорядкованості й розмірності його частин. За визначенням Арістотеля, художній твір “повинен бути зображенням однієї, до того ж цільної дії”, становити таку цілісність, щоб “з перестановкою або вилученням однієї з частин мінялося або розпадалося ціле”. Отже, твір за Арістотелем — це строго впорядкована й замкнена концентрична структура, що не допускає ані доповнень (продовжень), ані виходів та проєкцій у безкінечне. Твір уподібнюється ним “єдиний і цільний істоті”, стає ніби аналогом пропорційно й гармонійно збудованого людського тіла.

На ґрунті цього естетичного світогляду, цього чуття і розуміння форми, тобто на ґрунті грецької класики, склався тип художнього мислення і творчості, що став превалюючим в античному світі й одним з найзначніших та найстійкіших у Європі нового часу. Це і є класицизм в широкому значенні слова, класицизм як тип художнього мислення, що не раз завмирав і актуалізувався в європейській художній культурі, реалізуючись в різночасових і досить розмаїтих класицистичних напрямках, течіях і тенденціях. Його глибинне ядро становить архетип художнього мислення, закладений у генетичній пам’яті європейської художньої культури, архетип, що актуалізувався в певні епохи її розвитку, виявляючи здатність давати адекватніші, ніж інші її коди, відповіді на виклики й потреби часу.

Само собою, будучи породженням різних епох, класицистичні напрями й стилі виражали

різний зміст, і не тільки суспільно-історичний та ідеологічний. Їм властиві й різні художні інтенції та структури, але при всьому тому вони мають певний естетичний еквівалент і в своїй іманентності сходять до певного художньо-стильового знаменника. Насамперед, їм притаманна орієнтованість на античну класику, генетична пов'язаність із цією класикою, що фіксується і їхніми назвами — “класицизм” чи “неокласицизм”. І це не просто номінації, а й маркування присутності в них, тією чи тією мірою, означеного архетипу художнього мислення. Я не буду тут характеризувати класицистичні напрями й стилі,⁸ зазначу лише, що за всіх їхніх відмінностей і трансформацій у них дають про себе знати такі фундаментальні художньо-стильові інтенції класици, як превалююча пов'язаність зі сферою раціонального, а не емоційно-інтуїтивного, духовна дисципліна й воля до подолання безформності й хаотичності, чітка структурна організація, тяжіння до пластичного й виразного образу, до відкритого та ясного стилю.

Звичайно, ці риси й інтенції проявлялися в класицистичних течіях з різною повнотою та інтенсивністю і, здавалося б, чим ближчі ці течії до першооснови, давньогрецької класики, тим названі прояви в них повніші й адекватніші. Проте так буває не завжди. Річ у тім, що на пізніші модифікації, тобто класицизми, впливали більш ранні, і подекуди ці впливи були визначальними.

Так, перші новочасні класицистичні системи, ренесансний класицизм і класицизм доби абсолютних монархій, спиралися переважно не на грецьку класику, а на пізньоантичний класицизм, передусім на римські взірці “віку Августа”, і з нього виводили свої теоретичні й художні дискурси.

Коли за головну ознаку класицизму брати генетичний зв'язок із античністю, то пальму першості слід віддати ренесансному класицизму, бо у нього цей зв'язок був особливо тісним (хоч і майже виключно з римським класицизмом). Найповніше і найпослідовніше ренесансний класицизм втілювався в неолатинській літературі XV—XVI ст., “в усіх жанрах якої наслідування античності було провідним принципом творчості й запорукою успіху”.⁹ Мовна спільність і установка на максимальну близькість до взірців, що вважалися ідеальними, породжували силу-силенну творів,¹⁰ які наслідували античні твори і стилі, жанри й версифікацію. За спостереженням американського дослідника Б. Вайнберга, “загальний принцип тут був простий: досягнути досконалості Вергілія чи Ціцерона, беручи за взірць вірші першого й прозу другого, вдаючись часом і до прямих мовностилістичних запозичень у цих великих латинських майстрів”.¹¹ Ренесансний класицизм розвивався у літературах, творених уже національними мовами, але тут відбуваються істотні зрушення: дедалі рішучіше відхиляється пряме наслідування античних взірців і де-

далі наполегливіше наголошується принцип творчого навчання у древніх.

Та за такої наближеності до художніх структур античності, точніше — пізньоантичного класицизму, ренесансний класицизм відзначається більшою внутрішньою свободою, ніж класицизм доби абсолютних монархій. Хоч ним високо шанувалися й класичні “закони” прекрасного та “правила” його творення, він був вільний від тієї суворої регламентації й нормативності художньої творчості, які розвинулися в класицизмі XVII ст. і стали його атрибутивними якостями.

Проте не буду тут спинятися на загальновідомих речах, до яких належить нормативна доктрина XVII ст., що формувалася під дією таких чинників, як абсолютизм у суспільно-політичній сфері та картезіанський раціоналізм в духовно-інтелектуальній. Але в науці й шкільній практиці XIX—XX ст. ця доктрина утвердилася як еталон класицизму і його одноосібний репрезентант, хоч насправді вона є однією з класицистичних художніх систем зі своїми особливостями (до яких у першу чергу слід віднести високий рівень нормативності й регламентації творчості, її підпорядкованість розробленому кодексові законів і правил). Так, ця система вимагала “чистоти” жанрів і жанрових форм, тобто їхнього чіткого розмежування і такої ж визначеності їхньої структури, “прописки” жанрів і жанрових форм за певними стилями й стилевими рівнями тощо.

У другій половині XVIII ст. виникає новий класицизм, який вищими художніми ідеалами проголошує природність та простоту і стає в опозицію до “старого класицизму” Буало й Басіна. Значного розвитку він набув у французькій літературі, де його найяскравішим явищем є поезія А. Шеньє, в німецькій літературі, де він представлений передусім “веймарським класицизмом” Гете й Шіллера, в італійській та інших. Цей новий класицизм теж шукав собі опертя в античності, але вже не в римському мистецтві “віку Августа”, а в мистецтві класичної Греції “віку Перікла”, тобто часу розквіту афінської демократії. Наслідування античності розуміється ним вільно й широко, без суворої регламентації і нормативності. Його теоретики (Й. Вінкельман, Г. Є. Лессінг, пізній Д. Дідро та інші) ведуть справжню війну зі “старим класицизмом”, рішуче відкидають “фальсифікації” Буало і проголошують повернення до “справжньої античності”, тобто до грецької класики. І слід визнати, що неокласици підійшли до неї набагато ближче, розуміли її глибше й адекватніше за своїх “попередників”, у кращих їхніх творах справді оживає дух грецької класики, притаманне їй відчуття і розуміння форми.

Один з головних елементів у запереченні класицистичності українських неокласиків полягає у тому, що в їхній творчості наявні впливи й елементи інших художніх течій, зокрема

неоромантизму й символізму. Ю. Шерех та деякі інші критики знаходили їх у Драй-Хмари й Филиповича, Рильського й Клена, навіть у самого Зерова і на цій підставі приходили до заперечення приналежності або й причетності названих поетів до неокласицизму. Так, виявивши у Драй-Хмари безперечні впливи символізму, Ю. Шерех робив висновок, що неокласицизм у нього — “щось зовнішнє і поверхове, може навіть нав'язане особистими впливами М. Зерова”, а “все органічне, посушне, внутрішнє... лежить в плані символічного світогляду й стилю”.¹² Але й неокласицизм самого Зерова, за всієї класичності форми його поезії, ставиться критиком під сумнів: виявивши й наголосивши її “ліричну підоснову”, він зводить неокласицизм до її “зовнішньої, хоч і блискучої оболонки...”.¹³

Маємо тут схематичне протиставлення “некласичного змісту” “класичній формі”, невинувачене з теоретичної точки зору, і так само невинувачене заперечення можливості вираження ліричного змісту в класичній формі. Але ж насправді цілком правомірно говорити про специфічність ліричного змісту та його вираження в класичній формі, починаючи з Горация і закінчуючи Валері та іншими класицистами ХХ ст. Однак це окреме досить масштабне питання, і тут не місце входити в його з'ясування.

Інша річ — питання про взаємозв'язок і взаємопроникність класицизму й інших художніх течій та стилів, трактування якого у названих критиків теж не вільне від спрощеності. Ставлячи під сумнів цей взаємозв'язок і взаємопроникність, вони виходили, як з еталону, з класицизму ХVІІ ст., котрий являв собою завершену й замкнену художню систему, що активно виштовхувала чужорідні елементи. Але вже в неокласицизмі другої половини ХVІІІ ст. ця замкненість зникає, превалюють інші установки й тенденції. Можна сказати, що, на відміну од “старого класицизму”, це вже відкрита художня система, що входить в активну взаємодію з іншими течіями та стилями того часу і передусім з преромантизмом. Сучасна наука основну тенденцію літератури цього перехідного періоду на художньо-стильовому рівні вбачає у взаємодії і взаємопроникненні неокласицизму й преромантизму, дискусійним лишається хіба що питання про те, який із цих первнів був превалюючим. Ця взаємодія і взаємопроникність проявлялися, зокрема, в поєднанні пластичного стилю з ліризмом, яким наповнюються класичні пластичні образи й форми; найяскравіше це проявилось в поезії Гете й Шіллера, Шенье і Гельдерліна.

Ця відкритість, взаємозв'язок і взаємодія з іншими художніми напрямками й стилями ще більшою мірою притаманні неокласицизмові кінця ХІХ—ХХ ст., різним його течіям і явищам. Причому жодна із цих течій, подібно до українського неокласицизму, не прагнула до витворення завершеної, тим більше замкненої художньої системи чи доктрини. Можна сказати, що ці те-

чії і тенденції входили в широкий і розмаїтий плін літератури, то вирізняючись у ньому, то зникаючи до рівня естетико-художніх коннотацій. При цьому важливо вказати, що виникали вони в силовому полі модернізму. Як формулював В. Державин, “неокласицизм” це значить — модерні прихильники класицизму...”.¹⁴

Але це не означає, що всі вони однаковою мірою інтегровані модернізмом. Як то кажуть, і незброєним оком тут можна побачити рельєфні відмінності між різними неокласицистичними явищами кінця ХІХ — першої половини ХХ ст. між П. Ернстом і П. Валері, Т. С. Еліотом і О. Мандельштамом та іншими. Але чи не найбільш специфічним явищем з-поміж них є український неокласицизм, і ця специфічність полягає передусім у його порівняно слабкій інтегрованості модернізмом (бо й порівняно слабке було силове поле останнього в тогочасній українській літературі), і, відповідно, в його глибших і тісніших зв'язках з традиційною класичною літературою. На відміну од футуристів, конструкторів і інших авангардистських течій, М. Зеров та його однодумці вважали, що розбудову справді сучасної, модерної літератури слід зводити на підготовленому ґрунті, міцному фундаменті. При цьому особливого значення вони надавали класичній традиції з її високою культурою художнього слова, словесного образу, яка свого часу не була належною мірою освоєна українським письменством.

На відміну од попередніх епох, коли склалися класицистичні системи, що охоплювали комплекс європейських літератур, можна говорити про неокласицистичні течії і явища кінця ХІХ — першої половини ХХ ст., але не про якусь спільну неокласицистичну систему. Ці течії і явища, сказати б, надто індивідуальні і, за їхньої генетичної спорідненості та типологічних відповідностей, в систему, подібну до тих, що існували в ХV—ХVІІІ ст., не складаються. Виникали вони на різному ґрунті, відповідали на різні виклики, ставили перед собою різні завдання й виконували різні функції в своєму соціокультурному просторі. Не одне й те ж саме шукали вони і в класичній традиції, і по-різному її актуалізували.

Так, французький неокласицизм виник на рубежі ХІХ і ХХ століть як реакція на символізм, а ще більше на іноземну “духовну інвазію”. Він проголосив повернення до класицизму ХVІІ ст. як національної традиції, що йде з глибин “латинської культури” і є еманцією “латинського генія”. Але французький неокласицизм — це не тільки Ш. Моррас і “романська група”. Названі тенденції охоплювали широке коло французьких письменників та інтелектуалів, до якого так чи так, тими чи тими гранями творчості належать Ш. Моррас, М. Баррес, А. Франс, А. Жід, П. Валері та інші, аж до А. Камю, світоглядно-художня парадигма якого теж спирається на античність з її предметно-чуттєвим

язичництвом, з її специфічним сенсуалізмом, що не протиставляє дух і тіло, а сприймає їх в іманентній єдності.

Майже одночасно з французьким неокласицизмом заявив про себе німецький, але в основі його інші інтенції, що й надали йому іншого характеру та спрямування. В ньому на перший план вийшли метафізичні й естетичні проблеми, головне своє завдання він вбачав у подоланні натуралістичного зниження буття і людини, їх зведення до побуту, дріб'язкових інтересів і нищих пристрастей. В творах П. Ернста, В. Шольца та інших німецьких неокласиків проблеми й колізії піднімаються до рівня метафізичного, їхнім героям протистоїть не тривіальне середовище, а трансцендентні закони буття, суворі й неухильна необхідність, самі ж герої наділяються духовною силою і свободою волевияву. Тим жанром, на якому німецькі неокласики зосередили зусилля, стала трагедія, причому орієнтувалися вони на давньогрецьку трагедію та її модифікації у "веймарському класицизмі" Гете й Шіллера, а також у Геббеля.

Загалом німецький неокласицизм початку ХХ ст. був реакцією на процеси дегуманізації буття і людини, які найбільш повне й адекватне вираження знаходили в літературі натуралізму, і водночас спробою повернення мистецтву духовної наснаги, а людині — величчя й самоцінності. Але що єднає німецький класицизм з французьким та іншими проявами, так це постулати, за якими мистецтво має засновуватися на суворих об'єктивних законах і високій духовній дисципліні.

Ці постулати є засадничими і для класицизму таких видатних письменників ХХ ст., як П. Валері, Т. С. Еліот, А. Жід. Так, Еліот починав поезією, яка з пронизливим трагізмом виражала кризовий стан світу й свідомості людини, всеохопний хаос і відчуття безвиході ("Безплідна земля", "Порожні люди" та інші). Але в другій половині 20-х рр. відбувається злам у світогляді й творчості поета, і в 1928 р. він вже так формулює свої позиції: "Класицист в літературі, рояліст у політиці й англокатолик в релігії". Його "класицист" передусім означав, що літературу він тепер розглядає як духовну структуру, здатну протистояти хаосові, процесам духовного розпаду, вносити впорядкованість у безлад. Водночас це спроба дисциплінувати й спростити форму, не зрікаючись складності змісту. Характерний у цьому плані його знаменитий цикл "Чотири квартали", де всі ці інтенції проявляються з особливою виразністю.

Названі якості й потенції класицизму як типу творчості були визначальними й для П. Валері. "В будь-якій сфері, — писав він, — мене цікавить передусім трансформація, завдяки якій хаос скоряється людині".¹⁵ Такою "трансформацією" й була для нього література, передусім поезія. Зцим тісно пов'язаний його раціоналізм, його переконаність у тому, що поезія є "дитиною ро-

зуму не меншою мірою, ніж дитиною мови", його визнання об'єктивних законів і строгих правил у поезії, необхідності духовної і творчої дисципліни. На всіх цих рівнях Валері, учень метра французького символізму С. Малларме, — "чистий класик", апологет чіткої і строгої класичної форми, її "умовного порядку", що протистоїть ірраціональному хаосові в духовній культурі сторіччя.

І в цьому плані український неокласицизм не був винятком серед неокласицизмів ХХ ст. Хоч радянська дійсність разюче відрізнялася від європейської, на її несамовиті виклики українські неокласики давали мистецькі відповіді, в яких знаходимо чимало спільного з європейським неокласицизмом. У той час в підрадянській Україні розгорнулося в небачених масштабах руйнування культури та її цінностей, підміна їх примітивом наскрізь політизованої "пролетарської культури". В сфері літератури все це здійснювалося критиками, які, за словами Зерова, "не знають азбуки художньої творчості, натомість санкціонують, побивають, розправляються".¹⁶

За цих умов українські неокласики змушені були вдаватися до мімікрії, але затаєну мету і пафос їхньої творчості становили захист високої культури й утвердження її неперехідної цінності. До речі, в тих суперечках про неокласиків та "ідейну спрямованість" їхньої творчості, які з 60-х рр. час від часу виникали в радянському літературознавстві, безперечно мали рацію не їхні захисники, що діяли за нав'язаними правилами гри, а ті критики, які жорстко дотримувалися партійної лінії і непримиренно вказували на пригаманний їм "дух консервативної опозиції" щодо радянської дійсності й культури, на їхню "інтелектуальну елітарність і безумовну прихильність до гасла "чистої краси".¹⁷ Цей захист високої культури та її традицій, імпліцитно присутній у їхній творчості, здійснювався в класичних формах, ідеологічно найбільш нейтральних та естетично найбільш ефективних. На противагу "динамічній епосі пролетарської революції" вони стверджували в своїй поезії вічне й непроминуще, духовні й художні цінності, освячені авторитетом античності й класичних епох новоєвропейської культури. Звичайно, саме це звернення до класичних форм і традицій не було у них засобом мімікрії, воно впливало з їхнього переконання, що ці форми й традиції лежать в основі європейської, в тому числі й української художньої культури.

Загалом же не буде перебільшенням сказати, що неокласицизм Зерова та його групи був спробою протистояння і протидії злому хаосові тогочасної української дійсності, в сутності своїй мужньою і відчайдушною спробою його духовного й поетичного подолання.

Український неокласицизм мав ще специфічну функцію, відсутню або ж слабо виявлену в європейському. На тематологічному рівні, як

відомо, характерною ознакою класицизму є звернення до класичних (античних) тем і мотивів, образів і ремінісценцій. Притаманна вона й неокласицизму ХХ ст., в тому числі українському, де найвиразніше означилася в поезії Зерова. Але характерно, що до розробки античних тем і мотивів він вдавався переважно в поезії 20-х рр. (цикл сонетів “Мотиви Одиссеї”, перші александрини тощо). А далі в його “культурологічній поезії” наголос переноситься на теми й мотиви з історії української культури, які стають домінуючими. В цих поезіях виходить на авансцену згадана специфічна функція українського неокласицизму — функція організації і ствердження національного культурного простору, який розбивався на скалки й аморфізувався пануючою імперською культурою, піднесення його на рівень вищої культурної реальності й цінності (цикли “Київ”, “Будівництво”, “Дніпро”, окремі твори з інших циклів). Як мало хто, Зеров розумів необхідність витворення національного культурософського міфу (в ніцшеанському значенні слова, як організуючого духовного первня), що стає стрижнем культурного простору, і компонентами цього міфу стають Святослав на порогах і князь Ігор, що вийшов із “Слова...” в незвичайній пластичній виразності, і брама Заборовського, яку “поставив очі чарувати // Смирений рясофорний меценат”, і “епічний пиворіз, герой-вагант” Турчиновський, і Куліш, який “боре тупість і муругу лінь, // в Європі хоче ставити курінь, // Над творами культурників п’яніє”, інші діячі й реалії історії української культури. Подібна інтенція, хоч і не з такою виразністю, проявляється і в інших українських неокласиків.

Для неокласицизму ХХ ст., різних його національних виявів, характерна тенденція сходження (через або повз класицизми попередніх епох) до грецької класики, означеного вище архетипу її художнього мислення, відчуття і розуміння форми. В цьому плані український неокласицизм теж природно вписується в європейський неокласицистичний контекст. На це вже звертали увагу його інтерпретатори, зокрема С. Гординський у передмові до перевидання збірки Зерова “Камена”. Констатуючи, що головним художнім завданням неокласиків було “відродити в українському письменстві класичні традиції”, він далі писав: “Ідейно — це змагання до суто естетичного й гармонійного сприйняття світу, до своєїрідної життєвої філософії, до грецької калопатії, це порив у творчості до того, що вічне й непроминуще. Тематично — неокласики повертали радо у світ античної Геллади і Риму, до мітології, а у сучасного життя брали теми, які могли вмістити в рямці тієї своєї естетики. Виробленість мистецьких форм та шукання в навколишньому світі того, що усталене й упорядковане незмінними законами, надавали творчості неокласиків рис спокою; за це накидалася на них не раз советська критика...”¹⁸

Глибину пов’язаність з грецькою класикою знаходимо і в структурі поетичного образу наших неокласиків. Коротко кажучи, у них це передусім образ пластичний, що характеризується предметно-чуттєвою іманентністю, відповідністю між означником і означуваним, тим, що зміст він виражає своєю “фактурою”, своїм реальним буттям, не тяжіючи до знаковості, до переростання у символ. Відповідно йому притаманні цілісність і завершеність, чітка окресленість контурів і виразність жестів, як зовнішніх, так і внутрішніх: “Твій царський жест скликає бистру зграю // Служниць, пойнятих страхом німим, // І вроди й гідності струмистий німб // Над чолом ніжним і дитячим сяє” (М. Зеров, Навзікая). Або ж: “Несіть богам дари! Прозорий мед несіть, // Що пахне грецькою і теплими дощами, // І золотий ячмінь, і втіху верховіть, — // Достиглі яблука, де рожевіють плями. // І виноград міцний кладіть на темну мідь, // На простий жертвенник між вічними дубами...” (М. Рильський, Несіть богам дари).

Це тип класичного образу, що склався вже в гомерівському епосі і був, зокрема, блискуче проаналізований Е. Ауербахом в його “Мімесисі”. Тут, поміж іншим, говориться про нього: “Окреслені ясними лініями, в прозорому й рівному освітленні стоять і рухаються люди в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть в стані хвилювання”.¹⁹ Подальшого розвитку цей тип образності набрав у античній літературі класичної пори, а в постантичній Європі — в класицистичних стилях, виявляючи здатність виражати досконало зміст різних сфер буття.

Як не раз слушно зазначалося, одна з найбільших заслуг неокласиків перед українською літературою у тому, що вони розширили її художньо-стильові параметри, ствердили форми й стилі, які внаслідок ненормальних умов існування в ній не розвинулися.²⁰ Маються на увазі класичні (або класицистичні) форми й стилі. Не зовсім точним був С. Гординський говорячи, що неокласики відроджували класичні традиції в українській літературі. Річ у тім, що на попередніх етапах її розвитку ці традиції, ці форми й стилі не були нею інтегровані настільки, щоб стати іманентними складниками її художньої системи. Ці процеси починалися в ній не раз — і в пізньому ренесансі ХVІ ст., і в бароко ХVІІ—ХVІІІ ст., але не досягали завершеності, не виливалися в усталені класицистичні стилі. Думається, що це й не було можливим у межах нашої давньої літератури з її домінуючим релігійно-спіритуалістичним світоглядом. А ХІХ ст. ознаменувалося в українському письменстві домінуванням романтизму, який на різних рівнях, від світоглядних засад до структури поетичного образу, був запереченням класичної традиції. Тим більше український романтизм з його переважно фольклорними й народно-пісненими витоками та орієнтаціями.

Отже, правильніше сказати, що Зеров та інші неокласици не відроджували, а послідовно й цілеспрямовано, **програмово** вводили класичну традицію й класичні структури в рідну літературу. Вони були свідомі цієї неповноти її консистентності і своєю творчою діяльністю прагнули її врівноважити, так би мовити, привести до європейської норми. Український варіант романтизму, який заповнює нашу поезію XIX ст., характеризується повною перевагою емоційного первня, постійною інтенцією заміни естетичного переживання емоційною збудженістю або сентиментальною розчуленістю, куди й “провалювалися” наші поети. Відсутність пластичної форми з відчутним раціональним первнем, пластичного образу, що втілює духовний зміст, була в очах Зерова та його друзів дуже серйозною вадою, що перетворювала поезію в “сентиментальну квашу”.

Як вихід української поезії із цього стану пропонується Зеровим типово неокласицистична програма орієнтації на багатовікову класичну традицію: “Класична пластика, і контур строгий, // І логіки залізна течія — // Оце твоя, поезіє, дорога”. Як провідні зірки на цій дорозі, названі Зеровим у сонеті “Pro domo”, де сформульовано цей неокласицистичний принцип, французькі поети-парнаси Леконт де Ліль і Жозе Ередіа. Слід зазначити, що тут не обійшлося без певної неузгодженості. Якщо Ередіа справді цілком вписується в класицистичну художню систему, то про Леконта де Ліля цього сказати не можна. У цього поета, що виріс на острові Реюньон у тропіках, переважають зовсім не класичні сюжетно-тематичні мотиви, важко назвати класичним і власне йому відчуття форми з тяжінням до колосальності, до яскравих кольорів і різких контрастів.

І останній з важливих аспектів, що розкривають наших неокласиків як поетів, належних до класичної традиції; на нього, здається, ще не звертали уваги дослідники. Мається на увазі те, що вони були *поетами культури* — не в розумінні її співців чи апологетів, а в тому, що культура є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості, що їхня творчість належить до цієї специфічної сфери, котра, будучи витвором людського духу, розміщується “над природою”. Це той тип мистецтва і митців, які під жодним оглядом не влаштували радянських ідеологів та критиків, і вони послідовно піддавали їх остракізмові. Для них поезія культури означала передусім “відірваність від життя”, від “революційної дійсності”, небажання служити їм, виступати їхніми апологетичними виразниками. Думається, що посвоєму пролетарські критики були щирі, ця поезія була для них феноменом, цінності якого вони не розуміли, чимось вторинним (“відображенням відображення”), позбавленим “подиху життя”.

А тим часом цей тип поезії проходить через всю історію літератури, з припливами й відпли-

вами, залежно від ситуації в духовній культурі тієї чи тієї епохи й країни. Належність до сфери культури в означеному вище сенсі можлива в усіх художніх системах, але тією системою, де ця належність стає атрибутивною якістю, є класицистична система чи, точніше, класицистичні системи.

Щоб пролити світло на цю проблему, необхідно звернутися до генези та культурно-історичної природи класицизму і хоча б пунктирно їх окреслити.²¹ Як відомо, новоевропейська культура, в тому числі художня, має подвійну основу й генезу, античну й середньовічну, причому давнішою, глибиннішою є антична. Витоки класицизму — в античній художній культурі, відділеній від новочасної середньовіччям, яким була витворена культура, цілком відмінна од класичної. Відродження й актуалізація античної культурної спадщини, що розгорнулися в епоху Ренесансу, в сфері художньої культури вилилися в появу класицизму, який став домінуючим естетичним дискурсом в Європі XV—XVIII ст.²²

Але це також не означає, що на відміну од інших напрямів нового часу художня система класицизму не має коренів у народнопоетичному ґрунті, в художніх традиціях і структурах народів постантичної Європи і, відповідно, стихійності й спонтанності розвитку. Як художня система класицизм виникав і розвивався в зоні культури освічених верств, власне, був витвором культури в означеному вище сенсі. Він з’явився в добу Відродження у вчено-гуманістичних колах і був проголошений єдино “правильним” мистецтвом, зіпертим на авторитет класичної давності, її норми та взірці. Симптоматично, що для його творення і функціонування потрібні були постійні зусилля літературно-теоретичної думки, сказати б, обернений зв’язок теорії і художньої практики, в якому активною, ведучою стороною виступає теорія. До речі, жодна літературна епоха не знає такої кількості поетик (як естетико-художніх декларацій), як епоха формування і розвитку класицизму. Їх було тоді так багато, віршованих і прозових, що деякі сучасні вчені розглядають їх як один із репрезентативних жанрів тогочасної літератури.

Одне слово, класицизм виник у зоні культури, яка є його джерелом і ґрунтом, так би мовити, будівельним матеріалом, що виразно проявляється як на сюжетно-тематичному, так і на художньому рівні класицистичної поезії. Не входячи тут в її розгляд, хочу лише звернути увагу на таку особливість її поетики, як незвичайно широке й активне використання таких специфічних засобів, як ремінісценції, алегорії, топоси, варіації, прямі й приховані цитати, парафрази, аллюзії тощо. Всі вони мають характер відсилення до інших текстів, у широкому семіотичному значенні — до тексту культури, і їх залучення до творення нових текстів. Це є характеристична риса класицистичної поезії, що витікає з її природи і структури. Поезія культури, вона живи-

ться ресурсами культури, що реалізується за допомогою названих засобів.

Ця особливість притаманна всій класицистичній поезії — ренесансній, XVII і XVIII ст., а також кінця XIX–XX ст.; щоправда, проявляється вона в них з різною інтенсивністю. Найвища частотність спостерігається в поезії ренесансного класицизму, особливо латиномовній, часто поспіль зітканий із античних образів і мотивів — у вигляді топосів, алегорій, ремінісценцій, парафраз, цитат тощо, і найнижча — в класицистичній поезії XX ст. Але якщо в класицистичній поезії XV–XVIII ст. переважали класичні топоси й ремінісценції, парафрази, алюзії тощо, то в неокласицистичних течіях і явищах XX ст. ця перевага зникає.

Творчість українських неокласиків і в цьому плані цілком вписується в контекст європейського класицизму й неокласицизму. “...Ми — тугі бібліофаги, // І мудрість наша — шафа книжкова”, — писав про себе та своїх друзів Зеров, і дійсний зміст цього “самокритичного зізнання” (за кваліфікацією радянської критики) розкривається лише в наміченому контексті. Поезії Зерова, Рильського та інших поетів “трона п’ятірного” теж відзначаються високим рівнем інтертекстуальності, здебільшого вони мають культурно-історичний і літературний претекст, принципово важливий для входження в їхній зміст. Це притаманно абсолютній більшості поезій Зерова і Клена, численним поезіям Рильського, особливо збірок “Синя далечінь”, “Тринадцята весна” і “Де сходяться дороги”, в меншій мірі поезіям Драй-Хмари. Часто-густо невеликі за обсягом твори відзначаються культурологічною масштабністю, охоплюючи різні шари й епохи культури, як, наприклад, в сонеті Зерова “Партеніт” чи у вірші Рильського “Синя далечінь” із однойменної збірки. Власне, й сама “синя далечінь” у цьому творі Рильського — це далечінь культурно-історичних горизонтів.

А це також означає, що твори наших неокласиків наповнені топосами й ремінісценціями,

парафразами, цитаціями, алюзіями тощо, які виступають іманентними засобами художнього вислову і визначають поетичний лад цих творів. Тут можна було б навести численні приклади, але за браком місця я не буду цього робити, скажу лише, що самий перелік цих творів зайняв би не одну сторінку. Поряд з тим маємо у Зерова, Рильського та інших неокласиків поезії-ремінісценції, поезії-алегорії, поезії-варіації як цілісні художні структури. Наприклад, цикл Зерова “Мотиви Одиссеї” — це не що інше, як цикл сонетів-ремінісценцій на гомерівські теми. Те ж саме можна сказати про цикл Клена “Прованс”, який складається із сонетів-ремінісценцій поезії провансальських трубадурів — Бернара де Вентадура, Бертрана де Борна, Жофруа Рюделя. Поезії-ремінісценції розсіяні в збірках Рильського, як то “Війнулася фіранка на вікні...” (на мотив гетівського “Фауста”), “Скільки літ не пройде” (гейнівської “Лорелей”), “Ізнов “Тадеуша” я розгорнув...” та інші, а “Стародавній роман” скомпоновано із віршів-ремінісценцій з лицарського роману, яким надана сюжетно-тематична цілісність. Як на яскравий зразок сонету-алегорії з використанням класичного мотиву вкажемо на “Сарпо те рат”, написаний Зеровим 1931 року навздогін О. Бургардту (Клену), котрий емігрував до Німеччини. Особливо численні у наших неокласиків поезії-варіації різних історико-культурних і літературних тем.

В сумі своїй все це переконливо засвідчує належність українських неокласиків до поезії культури, що є атрибутивною якістю класицистичної художньої системи. І водночас включає їхню творчість, у діахронному зрізі, в типологічний ряд, що розпочинається з поетів-александрійців та Горація і тягнеться до французьких поетів-парнасців другої половини XIX ст., а в зрізі синхронному типологічно зближує її з Валері й Еліотом, Брюсовим і Мандельштамом, Стаффом та іншими поетами нашого сторіччя, які прийняли й продовжили класицистичну традицію.

Примітки

¹ Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк, 1964, с. 133.

² Цит.: Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Т. I. — К., 1994, с. 528.

³ Тронский И. М. История англйной литературы. — Л., 1957, с.

⁴ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern, 1954, s. 73 і далі.

⁵ Див.: Honour H. Neo-Classicism. — Pinguin Books, 1968.

⁶ Dilthey W. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. — Leipzig und Berlin, 1921, с. 5.

⁷ Тут і далі цитую за вид.: Аристотель и античная литература. — М., 1978.

⁸ Ці характеристики див.: Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981, розділ “Класицизм”.

⁹ Van Tieghem P. La littérature latine de la Renaissance. — Paris, 1944, p. 30.

¹⁰ Латинськомовна література Відродження — це величезний масив, все ще недостатньо освоєний і на Заході, а у нас маловідомий. Щодо мови, то цю літературу можна поділити на дві половини, які в основному збігаються з двома “ренесансними віками” — XV і XVI. У XV ст. вона творилася переважно латиною, в XVI-му відбувається перехід на національні мови, але триває й латиномовна творчість в поезії, особливо ж у прозі.

¹¹ Travatti di poetica e retorica del cinquecento. A cura di B. Weinberg. Vol. I. — Bari, 1970, p. 543.

¹² Шерех Ю. Цит. вид., с. 110.

¹³ Там само, с. 132.

¹⁴ Державин В. Цит. вид., с. 528.

¹⁵ Валери П. Об искусстве. — М., 1993, с. 480.

¹⁶ Шляхи розвитку сучасної української літератури. — К., 1925, с. 25.

¹⁷ Новиченко Л. М. Поетичний світ М. Рильського.— К., 1980, с. 105, 108.

¹⁸ Зеров М. Камена. Поезії.— Львів, 1943, с. 7.

¹⁹ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе.— М., 1976, с. 24.

²⁰ Див., зокрема, передмову І. Дзюби до вид.: Драй-Хмара М. Вибране.— К., 1989.

²¹ Докладніше про це див.: Наливайко Д. С. Цит. вид., с. 156 і далі.

²² Ernst E. Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Dautchland.— Zürich, 1924; Tatarkiewicz W. Historia estetyki. Estetyka nowoczesna.— Warszawa, 1967.

RESUME

The article investigates the relation between Ukrainian neoclassics' creative activity and culture poetry. Examining their heritage in both diachronic and synchronic aspects, the author states the link to be an attribute of classical art system.